O PORTAL BRASILIANA FOTOGRÁFICA
memória, difusão e acesso

roberta zanatta | instituto moreira salles
agosto de 2020

Neste texto[1] apresento o portal *Brasiliana Fotográfica* em sua gestão e funcionamento diários. Explicito as regras para a incorporação de acervos na *Brasiliana* e como se formaram as coleções da Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles, fundadoras do portal. Para que o processo de incorporação de coleções aos acervos fique mais claro, trago a história da doação de um conjunto de 63 negativos de vidro, doado por Ana Emília Guerra em 2018 ao Instituto Moreira Salles, e como esses negativos foram produzidos por encomenda de seu avô e titular da coleção, Antônio Manoel de Mattos Vieira, na Ilha de Paquetá, município do Rio de Janeiro. Assim, uma vez compreendido como se formam os acervos, procurei também explicitar os processos de curadoria e de elaboração das publicações de posts e algumas das possíveis leituras dadas a eles. Por fim, recorro às reflexões presentes no texto *O Narrador*, de Walter Benjamin (1985), sobre o "fim das narrativas", não como um processo de decadência ou modernidade, mas como transformações que podem ser sentidas também em relação ao fim de um tempo e, no caso da *Brasiliana*, para pensar sobre o momento no qual suas fotografias foram produzidas e como ele também já não existe mais, mas que ainda assim pode ser resgatado em pequenas histórias contadas nos posts da *Brasiliana*.

[1] Este texto é parte da tese "O legado histórico nacional – difusão, acesso e memória: o caso da *Brasiliana Fotográfica*" defendida em dezembro de 2019 junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Socias da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPCIS-UERJ), sob orientação de Myrian Sepúlveda dos Santos, na linha de pesquisa Arte, imagem e cultura.

O portal *Brasiliana Fotográfica*, foi lançado em 17 de abril de 2015, no endereço eletrônico brasilianafotográfica.bn.br. Na descrição dos "objetivos" do portal vemos que:

> *Brasiliana Fotográfica* é um espaço para dar visibilidade, fomentar o debate e a reflexão sobre os acervos deste gênero documental, abordando-os enquanto fonte primária, mas também enquanto patrimônio digital a ser preservado.
> Durante uma consulta aos acervos, o usuário pode salvar o resultado de sua pesquisa no próprio portal, retomando-a em outro momento. Pode, ainda, compartilhá-lo nas redes sociais.
> Esta iniciativa começa com a união de esforços da Fundação Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles. A ela poderão vincular-se, no futuro, outras instituições do Brasil e do exterior, públicas e privadas, detentoras de acervos originais de documentos fotográficos referentes ao Brasil.
> Para tanto, as instituições interessadas deverão contribuir com arquivos digitais e respectivos metadados que estejam de acordo com os padrões adotados internacionalmente.
> *Brasiliana Fotográfica* é um repositório voltado à preservação digital, desenvolvido em DSpace – um software livre, largamente utilizado por entidades públicas e privadas em todo o mundo. Para interoperar com outros sistemas de bibliotecas digitais, foi adotado o protocolo da Iniciativa dos Arquivos Abertos (Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting/OAI-PMH), um mecanismo para transferência de dados entre repositórios digitais[2].

A *Brasiliana* surgiu de uma parceria entre a Biblioteca Nacional (BN) e o Instituto Moreira Salles (IMS). Sua implementação foi compartilhada assim como sua gestão o é. Trata-se de um portal *on-line* com duas interfaces de acesso, uma em *WordPress*[3], para *posts* e informações do portal, e outra em *DSpace*[4], para consulta ao acervo. No início do projeto as responsabilidades foram divididas e o IMS arcou com a customização

[2] Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/oportal/objetivos>. Acesso em: 10 jul. 2018.
[3] Software livre para construção e gerenciamento de páginas na *internet*.
[4] *O DSpace Institutional Digital Repository System* (projeto colaborativo da MIT Libraries e da Hewlett-Packard Company) é um projeto orientado à criação de repositórios institucionais e à preservação digital. Foi desenvolvido para possibilitar a criação destes repositórios com funções de armazenamento, gerenciamento, preservação e visibilidade de documentos, permitindo sua adoção por outras instituições em forma consorciada. É um software livre que, ao ser adotado pelas organizações, transfere a elas a responsabilidade e os custos com as atividades de arquivamento e publicação da sua produção institucional. Resumo a partir da definição do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT). Disponível em: <http://www.ibict.br/pesquisa-desenvolvimento-tecnologico-e-inovacao/Sistema-para-Construcao-de-Repositorios-Institucionais-Digitais>. Acesso em: 07 jan. 2018.

do *DSpace*[5], para adaptar o *layout* do *software*, tornando a experiência do usuário mais agradável. Já a BN ficou com a manutenção do *DSpace*, que é usado também na BN Digital[6], e com a responsabilidade pela hospedagem dos dados, as fotografias digitais e a plataforma (*WordPress* + *DSpace*), que ficam alocados em seu servidor.
A *Brasiliana Fotográfica* agrega atualmente onze instituições com regras de licenciamento e uso de imagens distintas. Essas diferenças foram mantidas e estão expressas em seu *site*, na sessão sobre "Uso de imagens":

> As imagens disponibilizadas neste portal têm seus direitos vinculados às instituições que as possuem. Seu uso e reprodução – para fins comerciais, acadêmicos ou privados – são regidos por normas específicas de cada participante.
> Solicitações de uso de imagens deste portal deverão ser dirigidas às instituições detentoras dos originais fotográficos[7].

Mesmo com regras próprias para cessão de arquivos de fotografias digitais em média e alta resolução para fins comerciais e não comerciais, participar da *Brasiliana Fotográfica* significa disponibilizar seus acervos para consulta e abrir a possibilidade de os usuários salvarem uma cópia em baixa resolução, ficando com eles a responsabilidade de dar os devidos créditos às imagens utilizadas. Dentre os parceiros da *Brasiliana*, o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro e o Instituto Moreira Salles usam marca d'água em suas fotografias. As fotografias presentes na *Brasiliana Fotográfica* foram realizadas até a década de 1940 e, segundo a Lei de Direitos Autorais (LDA) nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998 aplicada a este tipo de documento, estão em domínio público. Isso porque a lei determina que após 70 anos da divulgação da fotografia não se pode mais cobrar direitos autorais, apenas taxas de serviços associadas a essas fotografias, como tratamento digital e reprodução, por exemplo (BRANCO, 2007;2011). Após consultar as instituições parceiras da *Brasiliana Fotográfica*, foi visto que esse tipo cobrança se aplica a solicitações que requeiram o uso de um arquivo digital em maior resolução que a oferecida no portal, em caso de tratamento digital e para

[5] A customização foi feita pela empresa Neki IT.
[6] Plataforma *on-line* para acesso aos acervos digitais da Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/>. Acesso em: 10 jul. 2018.
[7] Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?page_id=121>. Acesso em: 02 mai. 2018.

finalidades de uso comercial. Para uso acadêmico o custo é baixo ou inexistente.

Associações pressupõem interesses; pessoas e instituições se unem quando existem benefícios mútuos. Na *Brasiliana Fotográfica* não seria diferente. Assim, os pontos identificados para a parceria foram: as instituições adquirem maior visibilidade juntas do que separadas e essa visibilidade pode ser uma garantia de continuidade do projeto; compartilhamento de saberes entre os profissionais das instituições envolvidas, conectando diferentes áreas como conservação, digitalização, catalogação, tecnologia da informação e difusão de acervos; e, por fim, as instituições participantes reforçam seu compromisso como guardiãs da memória nacional, à medida em que ampliam o acesso a seus acervos.

A Biblioteca Nacional e o Instituto Moreira Salles também são responsáveis pelos funcionários que trabalham diariamente no portal. As submissões de novas imagens são feitas diretamente pelas instituições detentoras dos acervos. As fotografias publicadas na *Brasiliana Fotográfica* devem atender a um padrão mínimo de dados de catalogação, *Dublin Core Simples*[8], e de digitalização[9]. O portal tem dois curadores, Joaquim Marçal (BN) e Sergio Burgi (IMS). A jornalista Andrea Wanderley, funcionária do IMS, é a responsável pela pesquisa, redação e postagem dos textos que são semanalmente disponibilizadas na *Brasiliana*. Já o encaminhamento jurídico de novas propostas de parceria é acompanhado por Vinícius Martins, responsável pela Área de infraestrutura, programas e preservação digital da BN; e as respostas aos usuários que entram em contato pelo *e-mail* do portal são dadas por mim, coordenadora do Núcleo de catalogação e indexação do IMS. Vale citar que são muitos os contatos que buscam tirar dúvidas sobre o funcionamento do portal, interessados em fazer possíveis doações de fotografias e, principalmente, consulentes que querem fazer uso das imagens.

[8] Organização fundada em 1995 na cidade de *Dublin*, EUA, dedicada a promover a adoção de padrões de interoperabilidade de metadados e a desenvolver vocabulários especializados para integrar sistemas de recuperação de informações. O Dublin Core Simples é um sistema de 15 campos que podem ser dispostos de modo a compatibilizar informações fundamentais, como: Título, Data, Local e Autoria; de modo a dialogar com outros sistemas de dados, permitindo a elaboração de tabelas de equivalência entre diferentes sistemas de informação. Disponível em: <http://www.dublincore.org/>. Acesso em: 07 jul. 2017.

[9] As fotografias publicadas na *Brasiliana* devem estar digitalizadas a 300ppi, com um mínimo de 16 bits por canal de cor e 4.000 pixels na menor dimensão. O documento completo com as especificações está disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/oportaldocumentostecnicos>. Acesso em: 07 jul. 2017.

Com essas informações sobre o funcionamento e estrutura da *Brasiliana Fotográfica* vemos que não existem funcionários dedicados exclusivamente a ela e que sua estruturação e funcionamento dependem diretamente do Instituto Moreira Salles e da Biblioteca Nacional – o que traz vantagens e desvantagens. As vantagens, a meu ver, é que não tendo sede, equipe e orçamento próprios, ela não corre o risco de ter sua continuidade facilmente interrompida por crises políticas e orçamentárias. Se fosse um projeto autônomo visando a criação de uma nova instância cultural, muito possivelmente não teria saído do papel. Outro ponto positivo é que os próprios funcionários das instituições conveniadas escolhem e gerenciam a entrada de conteúdos na *Brasiliana*, eles têm um maior conhecimento de seus acervos e com isso podem fazer contribuições consistentes na forma de seleções de conjuntos de imagens e de posts para o portal. Por outro lado, pensando nas desvantagens, o fato de a *Brasiliana Fotográfica* não ter funcionários dedicados exclusivamente a ela compromete seu crescimento em ritmo mais acelerado. Sua centralização jurídica na Biblioteca Nacional também tem como consequência a necessidade de todos os processos de novas parcerias passarem pela análise de sua procuradoria antes de serem formalizados, o que causa lentidão, chegando todo o trâmite a levar meses.

A *Brasiliana Fotográfica* possui atualmente cerca de cinco mil e setecentas fotografias compartilhadas em seu repositório digital *on-line*. Pode-se dizer que é um projeto de cunho mais qualitativo do que quantitativo. Muitas instituições possivelmente ainda irão se associar a ela e as já associadas continuarão a disponibilizar mais fotografias fazendo com que seu acervo aumente. Alguns usuários também têm manifestado interesse em disponibilizar parte de seus acervos pessoais, caso um dia isso se torne possível. No entanto, me pergunto, qual seria o limite da *Brasiliana Fotográfica*? Atualmente, os curadores Sergio Burgi e Joaquim Marçal defendem um salto quantitativo em seu acervo, assim como a ampliação de sua cobertura geográfica. Joaquim Marçal, quando indagado sobre: "O que acredita que uma *Brasiliana* deve apresentar ao público?", nos responde:

> Primeiro, o que mais me preocupa: a gente tem que atingir todo o território nacional, existem vários Brasis no Brasil, isso me incomoda, nós não estamos falando para todos os brasileiros. Não tem uma coisa para tocar fundo do ponto de vista regional de um mato-grossense, um acreano, um paranaense,

> um mineiro profundo, um paulista profundo, um paraibano, um cearense lá do Cariri, tem muito para a gente avançar. Temos que buscar acervos regionais, que tenham condições mínimas para colocar 100 fotos, arrumar outras pessoas que possam uma vez por ano publicar um post. A gente vai chegar lá.
> [...]
> A segunda ambição seria ir além do Brasil, a gente só tem o acervo da Leibniz Institute de fora, que o IMS trouxe da Alemanha. Tem a Getty Foundation, a Biblioteca Nacional da França, a Library of Congress, todas devem ter fotografias que poderiam integrar a *Brasiliana*. Será que na América Latina tem alguma instituição que possa ter um acervo mínimo de fotos históricas brasileiras? (ANDRADE, 2017, f. 05)

A meu ver, os limites da *Brasiliana Fotográfica*, por mais abrangentes e flexíveis que possam ser, ainda assim não dariam conta de todo território brasileiro, de toda produção histórica fotográfica, com suas nuances e peculiaridades. Sempre existem critérios de classificação, seleção e curadoria, ou teríamos algo como os cartógrafos de Borges, cujos mapas cobriam todo o Império, de tal modo a assumir a mesma extensão dele, mas, ao mesmo tempo, impossibilitando sua própria existência enquanto mapas também (ECO, 1994). Não se pode querer que a *Brasiliana* dê conta de toda documentação fotográfica do século XIX referida ao Brasil, pois sempre existiriam lacunas.

> "Que seja um mapa e não um decalque: não se considera aceitável, portanto, que a superfície do império seja recoberta de material maleável capaz de reproduzir seus mínimos relevos; neste caso, não se poderia falar de cartografia, mas de empacotamento ou pavimentação do império, e seria mais conveniente declarar por lei o império como um mapa de si mesmo, com todos os paradoxos semióticos que disso pudessem derivar." (ECO, 1994, p. 213)

Podemos pensar também na tentativa de Paul Otlet de estabelecer um "Repertório Iconográfico Universal" (OTLET, 1934). Este que deveria dar conta de todo conhecimento bibliográfico mundial, contando com o auxílio fundamental de imagens que pudessem passar o conhecimento acerca do tema abordado de modo mais direto e didático, facilitando o entendimento do consulente. Otlet inseriu a fotografia no universo da documentação, as imagens passaram a ser entendidas como componentes do conhecimento universal. Claudia Bucceroni Guerra et al (2009) fazem uma análise do legado de Paul Otlet para a Ciência da Informação, no texto *A imagem fotográfica como documento*: desideratos de Otlet, e trazem também o debate a propósito do quão

real pode ser uma fotografia, ou melhor dizendo, o quanto de representação da realidade uma fotografia pode carregar consigo. Esse debate tem se repetido desde a década de 1830, quando a fotografia começou a se esboçar, e dentre muitos autores destaco aqui algumas das contribuições de Roland Barthes e de Vilém Flusser.

Barthes, em seu livro *A câmara clara* (1980), defende entre outros pontos: "O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente." (BARTHES, 1980, p. 13). Já Vilém Flusser, em *Filosofia da caixa preta* (1985), não só levanta a questão da fotografia enquanto representação da realidade como também estabelece camadas de subjetividade entre cada elemento da ação de fotografar: o fotógrafo, a câmera e o fotografado; apontando para a necessidade de reflexão filosófica acerca dos significados de uma fotografia a partir de seus diversos aspectos de produção. Segundo Flusser:

> Fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam. Isto é complicado, porque na fotografia se amalgamam duas intenções codificadoras: a do fotógrafo e a do aparelho. O fotógrafo visa eternizar-se nos outros por intermédio da fotografia. O aparelho visa programar a sociedade através das fotografias para um comportamento que lhe permita aperfeiçoar-se. A fotografia é, pois, mensagem que articula ambas as intenções codificadoras. Enquanto não existir crítica fotográfica que revele essa ambiguidade do código fotográfico, a intenção do aparelho prevalecerá sobre a intenção humana. (FLUSSER, 1985, p. 25)

Em meio a essa discussão, Guerra et al (2009) seguem por um caminho que propõe pensar a fotografia em três diferentes momentos:

> No primeiro momento, na origem da fotografia, a imagem produzida pela entrada de luz por um pequeno orifício da caixa preta e revelada através da química, provocou espanto e euforia. A possibilidade de uma imagem natural, sem a interferência subjetiva do artista e ancorada em bases científicas, conferiu à imagem fotográfica o estatuto de objetividade inquestionável. (GUERRA, 2009, p. 07)

Neste primeiro momento a fotografia é vista como a prova inquestionável de que o retratado, seja uma paisagem, uma pessoa, ou um objeto, reflete fielmente a realidade, como um "ícone". Não se leva em conta as camadas de interpretação possíveis na imagem, se o que

está em segundo plano foi posto ali intencionalmente ou não, se houve algum preparativo para realizar a fotografia. Um bom exemplo disso seria a fotografia que vemos na página seguinte, de autoria de Manuel Fréderic, da rua São Bento, em São Paulo, no centro da cidade.

Figura 1 – Manuel Fréderic. Rua São Bento, São Paulo, c. 1906. Acervo Biblioteca Nacional.[10]

Nesta fotografia podemos ver uma rua calma, com poucos passantes, até mesmo um pouco bucólica, mas quem conhece a rua São Bento, com sua localização privilegiada no centro de São Paulo, endereço de muitas lojas e de comércio pujante, até mesmo para os padrões de 1906, quase não consegue imaginar tamanha calmaria. O que faz pensar que essa fotografia deve ter sido tomada bem cedo, ou em dia de pouco movimento, como um sábado pela manhã. A imagem não faz jus ao que a rua representa na maior parte do dia, e, se voltarmos ao pensamento de que a fotografia é um retrato fiel da realidade, teremos uma visão um tanto restrita. Contudo, podemos dizer que a imagem corresponde a uma certa configuração da realidade naquele momento, com as escolhas

[10] Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/1071>. Acesso em: 02 jun. 2017.

do fotógrafo e com os imponderáveis que toda circunstância comporta, pois não se pode controlar todas as variáveis presentes na imagem. O que nos leva ao segundo momento:

> O segundo momento epistemológico ocorre a partir da década de 1960, numa época em que a crença na objetividade é denunciada como arbitrária, cultural e ideológica. Neste momento, pesquisadores como Umberto Eco, Pierre Bourdieu e Rudolf Arnheim, relatam o aspecto codificado da fotografia. Estas imagens são frutos de escolhas, escolhas do que vai ser fotografado, o ângulo, a objetiva, o filme, a cor, como deve ser olhado, ampliado e impresso. Tais escolhas são culturalmente dadas. Não há objetividade e nem ingenuidade no processo. Este momento epistemológico estaria relacionado como símbolo: a imagem fotográfica é um signo arbitrariamente convencionado para representar o real. (GUERRA, 2009, p. 07)

Aqui as escolhas e significados das imagens se sobrepõem ao seu aspecto icônico, a representação se sobrepõe ao registro e muitas vezes o aspecto documental da fotografia é posto em segundo plano. Contudo, toda análise está sujeita a reinterpretações e com o passar do tempo uma terceira corrente se somou às duas anteriores – conjugando ícone e símbolo:

> No terceiro momento epistemológico há uma conjunção das duas noções anteriores. Influenciado pela teoria de Peirce, pensadores como Rosalind Krauss e Dubois, ressignificam a questão do realismo fotográfico sem descartar as abordagens críticas do segundo momento. Não se pode ver as fotografias de modo ingênuo, a sua realidade não é dada a priori posto ser uma construção cultural. Por outro lado, há nelas um aspecto que não se pode ignorar. O que faz as imagens fotográficas tão fascinantes é a percepção de que o referente, aquilo que foi registrado no fotograma "esteve lá". (GUERRA, 2009, p. 08)

É com essa terceira corrente que alinho meu pensamento, as imagens disponibilizadas na Brasiliana Fotográfica, a meu ver, tiveram todo um contexto de produção: cenográfico, financeiro e ideológico; o que deve ser levado em conta, assim como, o aspecto documental da imagem. Não temos como saber a "real" intenção do fotógrafo, muitas vezes contratado para produzir registros de família, *cartes visites*[11] e vistas de cidades, mas é possível ver em muitas imagens evidências claras de uma sociedade desigual e escravocrata.

[11] Termo em francês para designar cartões de visita.

A Brasiliana Fotográfica dificilmente terá em seu repositório fotografias de todo o Brasil, que contemplem todos os fotógrafos atuantes no século XIX e no início do XX, com temas e personalidades desse período retratados de forma exaustiva, mas desde já apresenta em seu acervo uma amostra significativa do que foi produzido com suas possíveis leituras.

Os acervos da Biblioteca Nacional e do Instituto Moreira Salles

A formação dos acervos de instituições memoriais pode se dar, em geral, por aquisição, doação, compra ou comodato, que é a transferência da coleção física e de seu gerenciamento a terceiros por um período determinado, que pode ser renovável.

No caso da Biblioteca Nacional, sua principal coleção fotográfica é a D. Thereza Christina Maria, composta por cerca de 23 mil fotografias colecionada por D. Pedro II e por ele posteriormente doadas à BN em 1891 (BIBLIOTECA NACIONAL, 1987, p. 17). Entre os fotógrafos que integram a coleção estão Joaquim Insley Pacheco, que foi professor de fotografia da princesa Isabel, Revert Henry Klumb, Augusto Stahl, José Ferreira Guimarães, Alberto Henschel e Marc Ferrez, entre outros. Alguns dos temas retratados são a própria família imperial, as cidades do Rio de Janeiro e de Petrópolis, as residências imperiais, viagens da família real pelo Brasil e ao exterior, acontecimentos históricos, personalidades, temas científicos e curiosidades. Na página da Biblioteca Nacional na *internet* a coleção é descrita da seguinte maneira:

> A grandeza da coleção exigiu, na época, a construção de galerias e a reforma de espaços para dar conta do acréscimo que a doação imperial representou para o acervo da instituição.
> Entre os itens doados, as fotografias têm valor cultural mundialmente reconhecido. São 23 mil imagens referentes ao Brasil e ao mundo do século XIX, que retratam a realidade do período e refletem a personalidade do imperador e seus interesses. Este acervo, considerado patrimônio da humanidade, foi o primeiro conjunto documental brasileiro a integrar o Programa Memória do Mundo da UNESCO, certificado pelo Registro Internacional do programa, em 2003, e pelo Registro Regional da América Latina e do Caribe, em 2011.
> D. Pedro II formou sua coleção de fotografias, principalmente, através da contratação do trabalho de muitos profissionais - concedendo inclusive a

> alguns deles o título de "Photographo da Casa Imperial" - além da aquisição de imagens estrangeiras, principalmente durante suas viagens ao exterior.[12]

É uma coleção de suma importância para o Brasil e para o mundo. A Biblioteca Nacional também possui outra coleção de fotografias diplomada pelo programa Memória do Mundo da Unesco, a Arthur Ramos: "O acervo fotográfico é uma valiosa fonte de pesquisa sociológica, que contém registros únicos de manifestações culturais e religiosas nas décadas de 1930 e 1940."[13]

O Instituto Moreira Salles, por sua vez, possui um acervo com cerca de dois milhões de fotografias, sendo metade proveniente do arquivo dos Diários Associados no Rio de Janeiro, adquirida em 2016; e a outra metade composta por 52 coleções, parte delas de natureza autoral (produzidas pelo próprio[a] fotógrafo[a] que dá nome a coleção), e parte fruto de colecionismo. Entre as coleções autorais destaco Maureen Bisilliat, Thomaz Farkas, Hans Gunter Flieg, Madalena Schwartz, José Medeiros, Alice Brill e Marcel Gautherot, entre outros. Já as coleções provenientes de colecionismo são reunidas por uma pessoa ou instituição, que podem não ser necessariamente autoras das fotografias ou dos documentos colecionadas. As coleções Mestres do Século XIX, J. Hoffenberg e Brascan – 100 anos no Brasil são exemplos dessa categoria de coleção.

Cada coleção possui uma trajetória particular e chega ao IMS por meio de algum tipo de negociação específica, seja diretamente com o dono da coleção ou com seus familiares e representantes. Em 2018 pude acompanhar a doação de um acervo com o perfil característico da Brasiliana Fotográfica, com data de produção das imagens até a década de 1930 e com conteúdo relevante para o entendimento social e cultural da época. É a Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira, que, após receber os procedimentos de higienização, conservação, restauro, acondicionamento permanente, codificação, arranjo, digitalização, tratamento digital e catalogação em banco de dados, foi selecionada para integrar a Brasiliana Fotográfica. Trago aqui um breve relato sobre

[12] Disponível em: <https://www.bn.gov.br/explore/colecoes/thereza-christina-maria>. Acesso em: 09 set. 2018.
[13] Disponível em: <https://www.bn.gov.br/explore/colecoes/arquivo-arthur-ramos >. Acesso em: 09 set. 2018.

seu processo de doação, como forma de ilustrar como se formam as coleções, mesmo lembrando que cada uma tem uma história própria.

Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira. Em 04 de janeiro de 2018, Márcio Miranda Ferreira, fotógrafo, morador da Ilha de Paquetá, entrou em contato por *e-mail* com o IMS com a seguinte mensagem:

> Sou morador de Paquetá e uma amiga tem guardada uma série de negativos grandes, em vidro, documentando a ilha no início do século passado. Gostaria de saber se podemos estabelecer algum tipo de colaboração com vocês visando a preservação de tais documentos.
> Se houver algum interesse, por favor, nos informe que tipo de informações adicionais precisariam receber para dar alguma orientação.
> Atenciosamente,
> Marcio Ferreira

Respondi seu *e-mail* e começamos uma troca intensa de informações, tais como: tamanho dos negativos, tipo do material, estado de conservação, se sabiam quem era o fotógrafo, qual o conteúdo das imagens. Ana Emília de Mattos Vieira Guerra, que aqui chamaremos de Anina Guerra, neta de Antônio Manoel de Mattos Vieira, herdeira responsável pela doação, passou a ser incluída nos *e-mails* e, por fim, no dia 03 de maio de 2018 foi realizada a retirada, em Paquetá, na casa que pertenceu a seu avô, de 63 negativos de vidro, 13x18cm, retratando parte do cotidiano de sua família e da Ilha de Paquetá no ano de 1925. As duas primeiras imagens abaixo foram feitas no dia da retirada dos negativos e as seguintes foram digitalizadas pelo Instituto Moreira Salles, com a coleção já integrada ao seu acervo:

Figura 2 – Roberta Zanatta. Acondicionamento dos negativos no momento da retirada. Paquetá, Rio de Janeiro, 2018. Acervo pessoal da autora.

Figura 3 – Roberta Zanatta. Caixa original dos negativos em vidro. Paquetá, Rio de Janeiro, 2018. Acervo pessoal da autora.

Figura 4 – João de Lacaille [?]. Esquina das ruas Pinheiro Freire e dos Colégios, atual Doutor Lacerda, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925. Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira/Acervo Instituto Moreira Salles.[14]

Figura 5 – João de Lacaille [?]. Vista da praia do Coqueiros e da praia Pintor Castagneto, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925. Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira/Acervo Instituto Moreira Salles.[15]

[14] Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/6900>. Acesso em: 05 out. 2018.
[15] Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/6868>. Acesso em: 05 out. 2018.

Figura 6 – João de Lacaille [?]. Capela de São Roque, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925. Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira/Acervo Instituto Moreira Salles.[16]

Logo que Márcio enviou parte das imagens, ficou evidente para o curador da Coordenadoria de Fotografia do IMS, Sergio Burgi, a importância do conjunto e seu valor como registro histórico, e a doação foi prontamente aceita. Vale destacar que outro importante fotógrafo que retratou Paquetá no século XIX foi Marc Ferrez, e algumas dessas imagens se encontram no acervo do IMS e da Brasiliana Fotográfica:

[16] Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/6871>. Acesso em: 05 out. 2018.

Figura 7 – Marc Ferrez. Paquetá, Rio de Janeiro, c.1890. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles[17]

Figura 8 – Marc Ferrez. Praia dos Coqueiros, Paquetá, Rio de Janeiro, c.1884. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles[18]

Passaram-se 5 meses entre o primeiro *e-mail* de Márcio e a doação efetiva de Anina Guerra. Nesse processo estabelecemos certa proximidade e logo soube que Anina Guerra e Márcio fazem parte de um grupo de amigos que defendem a preservação do patrimônio memorial de Paquetá. A assinatura do contrato de doação e a retirada do acervo foram comemorados e a contrapartida da doação foi o

[17] Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2505>. Acesso em: 02 set. 2018.
[18] Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/3537>. Acesso em: 02 set. 2018.

compromisso de conservação e difusão das imagens dos negativos, que levam o nome de seu avô como titular da coleção, além de uma cópia digital da coleção em alta resolução para Anina Guerra e sua família.

Figura 9 – João de Lacaille [?]. Família Mattos Vieira, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925. Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira/Acervo Instituto Moreira Salles.[19]

Figura 10 – Roberta Zanatta. Casa de Anina Guerra que pertenceu a seu avô Manoel de Mattos Vieira, Paquetá, Rio de Janeiro, 2018. Acervo pessoal da autora.

[19] Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/6908>. Acesso em: 05 out. 2018.

Cerca de um mês após a doação, Anina Guerra foi com seus filhos Maria Helena Guerra Gomes Pereira e Pedro Affonso Guerra Gomes Pereira ao Instituto Moreira Salles para conhecer o trabalho que lá é realizado com os acervos. Nessa ocasião pedi a ela que escrevesse um relato sobre a trajetória de seu avô, do qual transcrevo alguns trechos abaixo:

> Meu avô, Antônio Manoel de Mattos Vieira, nasceu em 1º de julho de 1883, na Casa da Pedreira, Freguesia de Verim, Póvoa de Lanhoso, Distrito de Braga, em Portugal. Filho de Manuel Antônio Vieira e de Maria Joaquina de Mattos, viúva, com três filhos do seu primeiro casamento.
> Antônio era o sétimo de nove irmãos, do segundo casamento de sua mãe. O filho mais velho, Álvaro, herdou a Quinta da Pedreira, como o costume da época, mas morreu muito jovem, deixando herdeiros, que até hoje cuidam da propriedade. O segundo filho, Francisco Manuel, era Padre; o terceiro, Manuel Inácio, farmacêutico; o quarto, Cândido Adelino, médico; as três irmãs, Lucinda, Adelaide e Aurora, se dedicaram a obras de caridade e o filho caçula, Joaquim Augusto, que também veio viver no Brasil, em Pernambuco, dedicou toda sua vida ao cinema, tornando-se, em 1953, o decano dos cinematografistas do Recife.
> A vinda de meu avô para o Brasil não foi uma fuga planejada, na verdade, foi um arroubo de juventude. Ao saber que seria castigado por ter sido reprovado no Liceu, decidiu, aos quinze anos, fugir para o Rio de Janeiro. Conseguiu comprar um bilhete de navio, na terceira classe, e empreendeu a viagem, não atendendo aos apelos de seu pai.
> Logo nos primeiros dias de viagem notou que o passadio do navio e as acomodações nos camarotes de terceira classe não correspondiam aos seus sonhos. Decidiu então trocar a única moeda de ouro que trazia, por um bilhete na primeira classe. Sentiu-se cômodo com seus novos companheiros de viagem e, apesar de sua pouca idade, conquistou a simpatia dos mais velhos, por sua afabilidade e elegância de trato à mesa. Foi justamente, nas intermináveis conversas dos jantares no transatlântico, que conheceu os irmãos do Visconde de Vilela, um mecenas português, que doou as portas esculpidas em bronze para a Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro. Nessas longas conversas a bordo, meu avô descobriu, com surpresa, que o primeiro marido de sua mãe era também membro da família Vilela.
> Em três de maio de 1898, o Senhor Mattos (como passou a ser conhecido) desembarcou na cidade do Rio de Janeiro e começou a trabalhar na casa Sotto Maior & Cia, por indicação da família Vilela. Foi lá que iniciou seu aprendizado em artes gráficas, além de viajar pelo Brasil, representando os produtos comercializados pela Firma. [...]
> Em julho de 1903, o Senhor Mattos decide casar-se e, seguindo as regras da Casa, deixa a firma Sotto Maior. Começa então a trabalhar na gráfica Correa Jorge, adquirindo assim uma certa independência. Em três de setembro de 1904, casa-se com Anna Homem de Moraes e Azevedo, cidadã portuguesa, nascida nos Açores e recém-chegada ao Brasil com sua família. Por ser menor de idade (16 anos), não tinha adquirido ainda o sobrenome paterno, como o

> costume da época. Ao casar adota o nome de Anna d'Azevedo Vieira e posteriormente passa a usar o nome Anna de Mattos Vieira.
> Foi em 15 de maio de 1909, que finalmente o Senhor Mattos conseguiu alugar, na Rua do Hospício, 148, as máquinas de litografia e tipografia, para ter seu próprio negócio, dando início à Firma A. Steele & Mattos, em sociedade com o Sr. Armando Steele. Em 1916, a gráfica foi transferida para a Rua Buenos Aires 256 e 258, com sede própria, tendo seu nome mudado para Cia Gráfica Steele & Mattos. Nesse ano foi incorporado também um novo sócio, o Senhor Carlos Moraya.
> A partir de 1916, por indicação médica, a família Mattos Vieira passa a frequentar regularmente a Ilha de Paquetá. Inicialmente alugam a casa do Diplomata Joaquim Nabuco, na Praia da Covanca e, posteriormente, com a recusa do Diplomata em vender a casa, decidem construir sua própria casa na Praia dos Estaleiros, atualmente Praia dos Tamoios, cujo terreno já havia sido comprado em 1912.
> A casa foi o grande orgulho de minha avó Ana. São dela os desenhos iniciais, feitos em aquarela, da fachada da casa e do jardim de inverno, que mais tarde, foram refeitos pelo desenhista francês Senhor Raizon, que trabalhava para a Gráfica de meu avô. A fachada da casa foge completamente à arquitetura brasileira da época, indicando a forte influência da arquitetura colonial inglesa, na África, e as saudosas lembranças dos Açores. A grande varanda frontal em arco, de frente para o mar, e o jardim de inverno, nos fundos, como um solarium, fechado por uma luminosa claraboia, são traços característicos dos sonhos de minha avó. Também foi dela a ideia de dividir o ambiente social em duas salas, separadas por uma grande porta branca, em cristal bisotado, que se abre em par.
> Em 1922, com a família aumentada (dois filhos homens e três mulheres), e os negócios prosperando, a casa na Ilha de Paquetá foi finalmente inaugurada, com mais um acréscimo de terras, que compuseram o jardim lateral e a passagem para a entrada do barco. (GUERRA, 2018, f. 01-02)

Anina Guerra também nos contou que seu avô, sócio da tipografia Firma A. Steele & Mattos, amante das artes impressas, cultivava forte apreço pela fotografia e que na metade da década de 1920 contratou um fotógrafo, cujo nome acredita ser João de Lacaille, para fazer um ensaio tendo a Ilha de Paquetá como cenário e sua família como protagonista. Deste ensaio fotográfico resultaram os negativos de vidro doados ao IMS.

A partir destes relatos podemos traçar parte do perfil de um homem que se interessava pela fotografia a ponto de contratar os serviços de um fotógrafo profissional, nos anos 1920, para ir a uma ilha e lá produzir um conjunto significativo de fotografias, quando essa ainda não era uma prática popular e financeiramente acessível a grande parcela da

população do Brasil. A fotografia era uma arte restrita a certas camadas da sociedade e para reduzir os custos de produção os fotógrafos muitas vezes reutilizavam as placas de vidro na realização de novas fotografias, o que faz com que os negativos em vidro que sobreviveram sejam valorizados como raros.

Figura 11 – João de Lacaille [?]. Início da rua Vira-Canto, atual Furquim Werneck, em frente da Estação das Barcas, Paquetá, Rio de Janeiro, 1925. Coleção Antônio Manoel de Mattos Vieira/Acervo Instituto Moreira Salles.[20]

Critérios de seleção de acervos

Pensar no contexto de produção das imagens nos leva a pensar também no seu processo de seleção. Os critérios de curadoria da *Brasiliana Fotográfica* levam em consideração data de produção da imagem, aproximadamente até a década de 1930; se está em domínio público, ou seja, se a fotografia foi produzida e divulgada há mais de 70 anos; se está digitalizada e catalogada; se é representativa de determinada região do país, acontecimento histórico ou contexto social. Trago alguns exemplos de seleções dos curadores do portal: o conjunto de 14 *cartes de visite* da grande seca que assolou o Ceará de 1877 a 1878, fotografado por J. A. Corrêa (Figura 12), que foi uma sugestão de curadoria de Joaquim Marçal e que se desdobrou no *post Marco no*

[20] Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/6859>. Acesso em: 05 out. 2018.

fotojornalismo brasileiro: a seca no Ceará é documentada com fotografias[21]. Um conjunto de 34 fotografias médicas (Figura 13) também foi selecionado por Joaquim e ele próprio assinou o *post Para uma história da Fotografia Médica no Brasil*[22]. O *post A primeira passagem do Graf Zeppelin pelo Rio de Janeiro, em 1930, e registros de outras viagens*[23] (Figura 14), também contou com a curadoria de Sergio Burgi, que selecionou imagens do acervo do Instituto Moreira Salles para o compor. Sergio também foi o responsável pelo texto do *post Do natural ao construído*: O Rio de Janeiro na fotografia de Marc Ferrez[24] (Figura 15) e pela seleção das imagens de Marc Ferrez provenientes do Instituto no portal.

Figura 12 – J. A. Corrêa. Secca de 1877-78. Ceará. Acervo Biblioteca Nacional[25]

[21] Publicado no portal Brasiliana Fotográfica em 12 de julho de 2015. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=1499>. Acesso: 02 set. 2018.
[22] Publicado no portal Brasiliana Fotográfica em 23 de outubro de 2016. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=6720>. Acesso: 02 set. 2018.
[23] Publicado no portal Brasiliana Fotográfica em 25 de maio de 2018. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=12075>. Acesso: 02 set. 2018.
[24] Publicado no portal Brasiliana Fotográfica em 19 de dezembro de 2016. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/?p=7021>. Acesso: 02 set. 2018.
[25] Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/501>. Acesso em: 02 set. 2018.

Figura 13 – J. Menezes. [Homens com deformidades nos membros inferiores e posterior recuperação], [s.l.], [188-]. Acervo Biblioteca Nacional.[26]

Figura 14 – Guilherme Santos. Passagem de Zepelim sobre a Avenida Rio Branco. Rio de Janeiro, c.1935.Acervo Instituto Moreira Salles.[27]

[26] Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/367>. Acesso: 02 set. 2018.
[27] Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/5603>. Acesso: 02 set. 2018

Figura 15 – Marc Ferrez. Túneis ferroviários. Estrada de Ferro
Rio-Minas, c.1895. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles[28]

Muitas vezes a seleção das imagens é feita em função de novos *posts*, ou seja, se um texto sobre bondes está sendo elaborado e no portal existem poucas fotografias com esse tema, então é pedido pelos curadores, ou pela própria Andrea Wanderley, que as instituições parceiras acrescentem mais imagens de seus acervos à *Brasiliana Fotográfica*. Os curadores muitas vezes delegam as seleções aos responsáveis pelo processamento técnico dos acervos, indicando os autores, datas, eventos, nomes de álbuns ou temas de seu interesse e depois fazem apenas uma revisão de conteúdo. No caso das instituições parceiras, durante o processo de filiação ao portal são trocadas visitas, sempre com a presença de pelo menos um dos curadores, para que as instituições se conheçam melhor, troquem experiências e sugiram temas e conjuntos fotográficos de seus acervos para a *Brasiliana*.

[28] Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2597>. Acesso: 02 set. 2018.

Brasiliana Fotográfica: possíveis narrativas de um acervo

Figura 16 – Marc Ferrez. Avenida Central, atual avenida Rio Branco, na altura da rua do Ouvidor com rua Miguel Couto, 1906. Coleção Gilberto Ferrez/Acervo Instituto Moreira Salles.[29]

Como vimos até aqui, a *Brasiliana Fotográfica* é constituída basicamente a partir de um grande repositório digital *on-line*, formado por acervos de diferentes instituições, que também chamamos de coleções, objetos fotográficos que um dia foram selecionados por alguém, dentre tantos outros que também poderiam ter sido, mas que não foram. Cada imagem possui maior ou menor riqueza de informações, que podem ser intrínsecas à própria fotografia, como ruas, praias, lagoas, monumentos e pessoas. Algumas delas conseguimos reconhecer até os dias de hoje, outras, apenas pelas pegadas deixadas na forma de legendas, anotações e carimbos. Registradas nelas temos trajetórias familiares, narradas desde o nascimento até a morte de alguns indivíduos, contadas nos tão conhecidos álbuns de família; de políticos ao longo do exercício de seus cargos, em reuniões, jantares, viagens, posses e inaugurações; das cidades, com suas transformações urbanas, demolições, aterros,

[29] Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/2549>. Acesso em: 02 set. 2018.

aberturas de vias, festejos e cotidiano; e de anônimos, flagrados sem direito a identificação e licença.

Difícil pensar nessas possíveis narrativas sem lembrar de Walter Benjamin e de seu consagrado texto *O narrador*: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1985), do qual faço uma leitura muito simples que vai ao encontro da leitura que faço das coleções reunidas na *Brasiliana Fotográfica*. Ambos tratam do tempo – *O Narrador* e a Brasiliana – das mudanças nas vidas das pessoas, do modo como o tempo e as circunstancias podem ser percebidos diferentemente pelos diversos personagens dessas vidas, mas sempre tendo algum tipo de elo em comum, uma mensagem sem uma leitura direta, em aberto, com interpretações que podem variar, sem conclusões definitivas. A *Brasiliana* tem como objeto fotografias que contam parte da trajetória do país ao longo de 100 anos, desde os primeiros experimentos fotográficos realizados no Brasil por Hercule Florence[30], em 1833, no interior de São Paulo, até a década de 1930.[31]

[30] Joseph Nicéphore Niépce realizou a primeira fotografia de que se tem notícia em 1826 na França. Disponível em: < http://www.madehow.com/inventorbios/69/Joseph-Nic-phore-Niepce.html>. Acesso em: 07 nov. 2019.
[31] Ver mais em Kossoy, 2006: Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil.

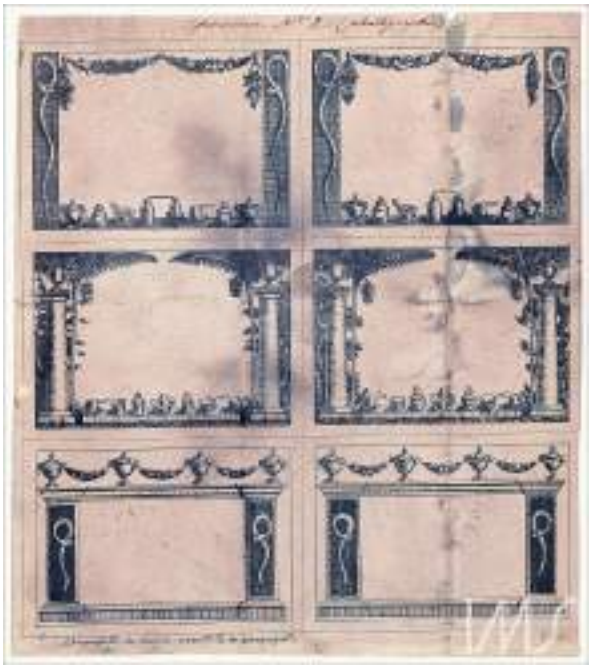

Figura 18 – Hercule Florence. "Épreuve Nº2 (photographie)". Fotografia: Conjunto de rótulos para frascos farmacêuticos. Campinas, SP, 1833. Acervo Instituto Moreira Salles.[32]

Tanto as técnicas fotográficas empregadas na época como grande parte do que foi retratado sofreu grandes transformações, pouco se manteve próximo ao que era. A linguagem fotográfica se renovou com cores e nuances, equipamentos leves, lentes potentes, celulares com câmeras, quase todos nós nos tornamos fotógrafos. As cidades mudaram, os hábitos e as próprias pessoas, mas sem significar "decadência" ou "modernidade", como define o próprio Benjamin a propósito do "fim" da "arte de narrar":

> A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um "sintoma de decadência" ou uma característica "moderna". Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas. (BENJAMIN, 1985, pg: 200-201)

[32] Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/1777>. Acesso em: 02 set. 2018.

Benjamin atribui ao romance e à imprensa o declínio do papel do narrador, ele destaca também nesse processo a ascensão dos meios de comunicação, privilegiando a informação e sua objetividade explicativa, em oposição à liberdade interpretativa da narração. É interessante notar que Anderson (2008) também coloca a imprensa e o romance em papel de destaque na promoção de mudanças no modo como as sociedades se veem e se relacionam. Para o autor essa nova modalidade de impressão e comunicação contribuiu para a constituição dos Estados Nacionais e para o fortalecimento de suas respectivas identidades nacionais. Benjamin e Anderson têm visões diferentes deste fenômeno editorial, mas o consideram como responsável por mudanças significativas no modo como o mundo e os acontecimentos passam a ser interpretados e significados.

> Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1985, p. 203)

Tendo em mente o acervo da *Brasiliana Fotográfica* é possível fazer a seguinte analogia com o pensamento de Benjamin: seu acervo contempla 100 anos de história, mas quantos estarão dispostos a percorrê-los, analisando as narrativas contidas nas fotografias, estabelecendo relações entre elas, encontrando continuidades e descontinuidades? Talvez ninguém esteja disposto a isso, mesmo o historiador mais dedicado; ele poderá fazê-lo, mas sempre por algum viés particular. Talvez essa seja uma tarefa para não ser empreendida. Mas seguindo com a analogia proposta e retomando o pensamento de Benjamin, que considera a crônica uma continuidade da narrativa e que destaca o papel preponderante das *short stories* no atual contexto informacional, cada conjunto de fotografias sobre um determinado tema, ou até mesmo uma única fotografia, pode contar uma pequena história ou uma crônica e isso é o que é feito semanalmente pela jornalista Andrea Wanderley, que a partir das coleções da *Brasiliana Fotográfica* faz novas seleções de fotografias para serem relembradas mais uma vez.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 9. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Textos de Walter Benjamin. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

_____. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *De Volta a Luz*: Fotografias Nunca Vistas do Imperador. 1. ed. São Paulo: Banco Santos; Rio de Janeiro: FBN, 2003.

BRANCO, Sergio. Direitos autorais na internet e o uso de obras alheias. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2007.

_____. O domínio público no direito autoral brasileiro: uma obra em domínio público. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2011.

ECO, Umberto. Da impossibilidade de construir a carta do império em escala um por um. In: _____. *O Segundo Diário Mínimo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

ECO, Umberto. *Número zero*. Tradução de Ivone Benedetti. Rio de Janeiro: Editora Record, 1ed., 2015.

GUERRA, Claudia Bucceroni et al. A imagem fotográfica como documento: desideratos de Otlet. *Anais do X Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*, ENANCIB, João Pessoa, UFPB, 2009. p. 16.

OTLET, Paul. L'Office international de bibliographie. In: OVERBERGH, Cyrille. *Le Mouvement scientifique en Belgique*: 1830-1905. v. 2.

Bruxelas: Société Belge de Librairie, 1908. p. 358-374. Disponível em: <http://ia701200.us.archive.org/1/ items/lemouvementscien02over/lemouvementscien02over.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2012.

_____. Traité de documentation: le livre sur le livre, théorie et pratique. França: Ed. Mundaneum, 1934.

_____; LA FONTAINE, Henri. Création d'un répertoire bibliographique universel: note préliminaire. In: Bulletin de L'Institut International de Bibliographie, La Haye, v. 1, n. 1, p. 15-38, 1895.

VILEM Flusser. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.